

Tres síntomas de la sensibilidad social contemporánea en México.



Three symptoms of contemporary social sensibility in Mexico.

ARMANDO VILLEGAS CONTRERAS
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

--

armandovic@uaem.mx

ERIKA REBECA LINDIG CISNEROS
Universidad Nacional Autónoma de México

--

elindigc@gmail.com

49

RESUMEN En este ensayo se analizan rasgos de la sensibilidad social contemporánea. Tres imágenes de la reciente violencia en México son asumidas como síntomas. Ellas dan cuenta de ciertos procesos de presentación mediática de la violencia y de la crueldad en el mundo contemporáneo. Se trata de una imagen del semanario mexicano *Proceso* dedicado al feminicidio en Ciudad Juárez, la de un estudiante asesinado en los hechos de Ayotzinapa, Guerrero, y la obra de la artista Teresa Margolles: PM 2010. Aunque los soportes de las imágenes sean distintos, las tres permiten problematizar, cada una a su manera, la violencia de los últimos años en México y pueden ser utilizadas como un ejemplo de la generalidad que asume lo contemporáneo respecto a "vidas que no importan". Esta violencia, en algunos casos, corresponde a una in-sensibilidad social que produce, por experiencia mediática, la distancia entre quienes "vemos" la crueldad a manera de espectáculo y entre quienes la padecen. En otros, la

violencia es correlato de una sensibilidad que la acepta, la legítima y muchas veces la desea permitiendo así su reproducción.

PALABRAS CLAVES estética, violencia, política, imagen, crueldad, síntoma.

--

ABSTRACT In this essay various characteristics of social contemporary sensibility are analyzed. Three images depicting the recent violence in Mexico are assumed as symptoms. These images are examples of the manner in which violence and cruelty are presented by the media in the world today. They are a photograph from the Mexican weekly *Proceso* for an article involving femicide in Ciudad Juárez, the photograph of a student murdered during the Ayotzinapa events, in the Mexican state of Guerrero, and the work by the artist Teresa Margolles: *PM 2010*. Even though the images are shown on different mediums, the three allow for the problematization, each in its own way, of the production and reproduction of violence during recent years in Mexico. However, the three images can be used to exemplify the general contemporary assumption in regard to "lives that do not matter". This violence corresponds in some instances to a lack of social sensibility that due to the media experience results in creating a distance between those of us who "see" cruelty as entertainment or a spectacle and those who are the victims of such cruelty. In other instances, violence is the correlate of a sensibility that accepts and legitimizes it thus allowing its reproduction.

KEY WORDS Aesthetics, Violence, Politics, Image, Cruelty, Symptoms.



RECIBIDO 14/08/2015

APROBADO 13/12/2015



I. Introducción teórica

Quisiéramos ligar las tres imágenes que presentamos a un problema de la sensibilidad de nuestros días. Este problema es el de “un modo de ver” histórico-social, pero también el de una forma de la percepción que estructuralmente hunde sus raíces en una civilización que recrea sus posibilidades de existencia en los efectos de la imagen, efectos de *shock* en unos casos, estéticos en otros y anestésicos en muchos.

Cada una de estas imágenes es síntoma¹ de una modalidad del cuerpo del desecho y de la crueldad organizada sistemáticamente en contra de determinado tipo de poblaciones.² Antes de pasar al análisis de ellas, ofrezcamos algunos lineamientos como marco teórico. En primer lugar, muy brevemente, queremos partir del texto de Martin Heidegger “La época de la imagen del mundo”. En él Heidegger caracterizó a la época moderna como una parte de la historia de la metafísica occidental en la que, al tiempo que el hombre se convierte en “Sujeto” el mundo se concibe como imagen puesta a disposición del sujeto.

Imagen del mundo, comprendido esencialmente, no significa por lo tanto una imagen del mundo, sino concebir el mundo como imagen. Lo ente en su totalidad se entiende de tal manera que sólo es y puede

51

¹ En el sentido que le ha dado recientemente Didi-Huberman. Para él, el síntoma no debe reducirse a un concepto semiológico ni a uno clínico, incluso si compromete una determinada comprensión de la emergencia (fenoménica) del sentido, e incluso si compromete una determinada comprensión de la pregnancia (estructural) de la disfuncionalidad. Para él, la noción denota una doble paradoja, visual y temporal. La paradoja visual consiste en su aparición: un síntoma sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas que es el curso normal de la representación. Pero eso que contraría es lo mismo que sostiene. Se piensa entonces como un inconsciente de la representación. La paradoja temporal se reconoce como la del anacronismo: un síntoma siempre sobreviene a destiempo, importuna nuestro presente. Se piensa como un inconsciente de la historia. (cfr. Didi-Huberman, 2008: 63-64).

² ¿Cómo se organiza la crueldad, de manera sistemática? Desde luego, ella no es el producto de un sujeto que la organiza. Si decimos “organizada sistemáticamente” ello quiere decir que, estructuralmente, hay crueldad producida por máquinas de sentido como los medios de comunicación. Aquí la reflexión de Adorno y Horkheimer sobre los dibujos animados de la primera mitad del siglo pasado es vigente: “De este modo, la cantidad de diversión organizada, se convierte en la calidad de la crueldad organizada [...] Si los dibujos animados tienen otro efecto, además de acostumbrar los sentidos al nuevo ritmo del trabajo y de la vida, es el de martillar en todos los cerebros la vieja sabiduría de que el continuo maltrato, el quebrantamiento de toda resistencia individual, es la condición de vida en esta sociedad.” (2001: 183)

ser desde el momento en que es puesto por el hombre que representa y produce (Heidegger, 2005: 74).

Tesis del todo actual. El mundo en el sentido heideggeriano implica dos cuestiones: que lo que caracteriza a la época que vivimos está sobre determinado por la imagen (el mundo "es" imagen) y que se trata precisamente de un época histórica: nunca antes en la historia de Occidente el mundo había sido "imagen". No hubo, por ejemplo, una imagen del mundo medieval. Eso nos lleva a preguntarnos sobre la sensibilidad social que corresponde a esta forma de la experiencia desde la Modernidad hasta nuestros días. Conviene recordar que para Heidegger el término "imagen" (en alemán *Bild*) no debía entenderse en el sentido de un calco, sino más bien en el sentido al cual remite la expresión alemana "*Wir sind über etwas in Bilde*", que aunque es intraducible se puede entender como "estar al tanto de algo". El mundo queda reducido entonces a aquello de lo que podemos "estar al tanto". No se refiere el autor alemán a las imágenes bidimensionales, sino a la representación. Nosotros, por tanto, debemos hacer esa distinción, para pasar de una "imagen del mundo" a lo que aquí analizamos, imágenes bidimensionales. Ello debe hacerse con cautela, pues el paso, al menos teórico, no es inmediato. Sin embargo, podríamos decir que dentro de "toda la imaginación" del mundo, las bidimensionales actuarían como síntomas. Las que analizaremos son síntomas de esa "imagen del mundo" que hoy nos hacemos. La crueldad es hoy una práctica de las más importantes de la imaginación. Nos importa la crueldad, estamos al tanto de ella, siempre y cuando no la suframos nosotros, e incluso la aceptamos cuando se ejerce contra los otros. Crueldad es un término difícil. Implica la *crudelitas*, el derramamiento de sangre, lo crudo, hasta lo que Nietzsche denominó el "hacer sufrir por el placer de hacerlo", pero también implica al hecho de "ver sufrir". Recordemos la sentencia nietzscheana "Ver sufrir produce bienestar; hacer sufrir más bienestar todavía" (Nietzsche, 2013: 96). Quizá hoy estemos entre el "ver", la producción mediática y el hacer, la crueldad que ejercen los *mass media*, los gobiernos, la delincuencia organizada, por un lado. Y por otro las formas en la que ella aparece a nivel micropolítico. Decimos bien, a nivel "micropolítico" es decir, en las relaciones sociales inmediatas, no sólo entre humanos, sino entre éstos y

el resto de los vivientes.. Cualquiera que sea su semántica o aquello que refiere, este término describe la violencia mediática y espectacular de nuestros días.

Hay una consideración más que se debe hacer respecto al mundo entendido como imagen: “[...] que el mundo se convierta en imagen es exactamente el mismo proceso por el que el hombre se convierte en *subjectum* dentro de lo ente” (Heidegger, 2005: 76). Por eso sólo en esta época es determinante la pregunta sobre los límites del Yo. Sólo en este contexto también es determinante la pregunta por el subjetivismo y sólo en nombre de esta época se puede hablar de suyo de una lucha “expresa contra él”. En este sentido la reducción del mundo a imagen no es sino una fase del subjetivismo capitalista. En la época de la internet y las redes sociales, el individuo se pavonea, haciendo una imagen de sí mismo supuestamente jovial, original y feliz. Pero el individuo (el “yo” pretendidamente único e irrepetible) no es sino una estructura de dominación que conforma la experiencia contemporánea. Cada individuo produce un “Yo” estructural, no un individuo único e irrepetible como querían los románticos.

Las imágenes que analizamos pertenecen a una instancia que desplaza la experiencia sensible a los medios de comunicación, pero que conserva el sentido de la imagen del mundo heideggeriano. Los medios de comunicación entonces nos ofrecen un mundo que comprende todo aquello de lo cual “podemos estar al tanto”. Ahora bien, E. Balibar (1989) encontró una omisión en la interpretación de Heidegger. Si este último había sostenido que la traducción al latín del *hypokeimenon* griego al *subjectum* latino había convertido al hombre en el fundamento de todo lo existente (puesto que el término griego nunca se refirió al hombre), Balibar advirtió que el término “sujeto” también arrastra otra semántica, que es la del *subjectus*: es decir, un sujeto que se encuentra sometido a la voluntad divina al mismo tiempo que se considera el sustrato de todo lo real mundano (Balibar, 1989). Así el sujeto que se entiende a sí mismo como fundamento del mundo es al mismo tiempo un sujeto sujetado. Más que pensar en la histórica sujeción del sujeto moderno occidental a una voluntad divina, podemos sostener que el sujeto de nuestras sociedades globalizadas se sujeta precisamente a esa instancia mediática que produce una realidad que dice meramente representar. La

imagen así, sujeta, mediante diversos procedimientos de producción de realidad, al sujeto que cree tener dicha realidad a su disposición.

El desplazamiento de la experiencia por la imagen mediática fue pensado en *La sociedad del espectáculo* por Guy Debord. En la tesis treinta y seis, sostuvo que:

El principio del fetichismo de la mercancía —la dominación de la sociedad a manos de cosas “suprasensibles a la par que sensibles— se realiza absolutamente en el espectáculo, en el cual el mundo sensible es sustituido por una selección de imágenes que existen por encima de él y que se aparecen al mismo tiempo como lo sensible por excelencia (Debord, 2002: 51-52).

Debord implicó directamente al viejo concepto marxista de fetichismo de la mercancía. Esto es, si es cierto que las mercancías tienen relaciones sociales entre sí, y por ende cobran y revisten poderes mágicos, es cierto también que, según Debord, las imágenes tienen relación con otras imágenes. No decimos relaciones en el sentido de que semióticamente están estructuradas por sus semejanzas y similitudes, sino que tienen relaciones “humanas” entre ellas.³ Hablan entre ellas, se comunican entre ellas, compiten entre ellas, aparecen de cierto modo sensible independientemente de los seres humanos, a quienes sujetan.

Pensemos ahora en la tesis de Gianni Vattimo quien, inspirado por Nietzsche, sostiene que la época posmoderna implica la pérdida del sentido, pero que no deberíamos ver eso como un triste momento, sino como la oportunidad de un mundo plural. No nos interesa aquí su optimismo posmoderno eurocéntrico y liberal, sino pensar, a pesar de este optimismo, lo que el autor indica en alguna parte:

Realidad, para nosotros, es más bien el resultado del entrecruzarse, del contaminarse (en el sentido latino) de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o que, de cualquier manera, sin coordinación central alguna, distribuyen los *media* (Vattimo, 1990: 81).

3 Piénsese en la obra de Teresa Margolles: *PM 2010*, que discutiremos más adelante, que muestra cómo el diseño de primera página de los periódicos, antaño nombrados de nota roja, juxtapone tres tipos de imágenes: el asesinato del día de ayer, el resultado del partido de fútbol, y una mujer cuasi desnuda.

Así, la realidad es un conglomerado de "imágenes" e interpretaciones que compiten entre sí. Es decir, en términos epistemológicos, no hay más "realidad" sino multiplicidades que se cruzan sin jerarquía alguna dando lugar a lo que él, con mayor o menor fortuna, denominó la "sociedad transparente" que ya terminó. Pero es interesante mostrar que esa multiplicidad es justo el centro del debate de este trabajo. A diferencia de Guy Debord y Heidegger, Vattimo encuentra en la pluralidad la condición alegre de lo contemporáneo. Esa imagen contemporánea es, para nosotros, la que hace invisibilizar ciertos fenómenos de la violencia.

No es nuestro interés aquí discutir las divergencias teóricas entre autores, sino pensar sus textos como sintomáticos de las discusiones más importantes sobre la sensibilidad moderna y contemporánea. Los tres muestran la problemática de "la imagen del mundo" que nos hacemos. Hay una tensión paradójica entre la fenomenología de Heidegger, la crítica de Debord y la propuesta de Vattimo. Para los dos primeros, la Modernidad es una etapa histórica en la que la imagen "domina" y de hecho, en el caso de Debord, esa imagen dominante no es otra cosa que el capital que ha devenido imagen. Vivimos su fetichismo. En cambio, para Vattimo, la cuestión es que las imágenes, aisladas unas de otras pierden su potencial de transparencia y dan lugar a una sociedad plural y emancipada, según sus términos. Así pues, dominio y/o emancipación es la tensión teórica aquí presentada. Pensemos, por ejemplo en cualquier medio de circulación masiva, escrito o visual. La yuxtaposición de imágenes tan diversas como la del resultado de un partido de fútbol entrecruzada con el problema del ajuste de la deuda en Grecia ¿es síntoma de emancipación o de dominio? Y para el caso que nos ocupa, una yuxtaposición común en México es la de los hechos de violencia ¿Qué pensamos sobre la yuxtaposición de una imagen sobre los cuarenta y tres desaparecidos en Ayotzinapa, Guerrero y la nota sobre el escape de un narcotraficante? ¿Podríamos decir que, maliciosamente, alguien intenta relacionar al narcotráfico con los movimientos sociales? ¿Criminalizar la protesta? en las leyes ocultas del espectáculo, quizá como reflexionó en su momento Karl Krauss los hechos producen las noticias y las noticias son culpables de los hechos.

Es justo esta tensión entre los hechos y las noticias la que se discute a partir de las imágenes que elegimos, que son sintomáticas de distintos rasgos de nuestra sensibilidad socio-histórica.

II. Ciudad Juárez: las asesinadas

Seguramente muchos no recuerdan esta imagen ¿o sí? En este caso es la fotografía que apareció en la portada del semanario *Proceso* del 21 de agosto de 1999 en México. Es la foto de una mujer pobre, cuyos pies están hundidos en la arena del desierto y cuyos talones, ensangrentados, muestran que quizá trató de huir de sus captores poco antes de su asesinato. Una imagen que se piensa que contribuyó, en aquel momento, a visibilizar la violencia extrema de género en Ciudad Juárez. La pregunta no es ociosa, Susan Sontag escribió sobre la fotografía que siempre aspira a ser inolvidable. "Todas las fotografías aspiran a la condición de memorables, es decir, inolvidables" (Sontag, 2007: 136). La imagen es inolvidable, pero no su interpretación. En un primer momento, esta imagen conmocionó por estar enmarcada en un semanario de corte político. Empero, luego de la conmoción, aquello de lo que se hizo emblema: el feminicidio, se normalizó. A manera de éfrasis, a la foto la acompaña una descripción "Ciudad Juárez: las asesinadas". Esta es una discusión que se requiere introducir. ¿Una imagen habla más que mil palabras? O por el contrario hay que ver su contexto, el lugar en donde es exhibida, las condiciones de su reproducción, su historia. Nos inclinamos a pensar en lo segundo. La tesis de que la imagen se asemeja a la realidad imposibilita pensar en términos históricos. Pensemos en esta fotografía.



Figura 1: "En el desierto" Exposición: Nada que ver, Jaime Bailleres, 1995.

La fotografía es de Jaime Bailleres, entonces coordinador de fotógrafos de *El diario de Juárez*. Antes de figurar como portada en *Proceso*, había formado parte de la exposición de fotoperiodismo "Nada que ver", organizada y financiada por Bailleres y otros cuatro fotoperiodistas en 1995, y posteriormente del libro de Charles Bowden (1998) *Juárez: The laboratory of our future*. Ello indica que su selección estuvo a cargo de profesionales que de entre varias, debieron discutir cuál mostrar en los distintos dispositivos en los que apareció: primero en la exposición, luego en el libro y finalmente en el semanario *Proceso*. Para éste último, debía ser una imagen contundente, que llamara la atención. A partir de ahí, surge toda una iconografía del feminicidio y también de la misma Ciudad Juárez. Del común estereotipo de la ciudad como alegre y jocosa, se pasa a una imagen de la violencia. En general, las imágenes sobre el feminicidio, luego de que la discusión se movilizó en medios de todo tipo, mostraban a mujeres calcinadas, deformadas, o cruces rosas en donde había habido tal o cual crimen. Hemos de decir, por ello, que la imagen no visibiliza sino cierta sensibilidad social, capaz de soportarla. Si llega a estar en shock por un instante, en seguida se tranquiliza por el distanciamiento que efectúan los medios. Distanciamiento temporal (el crimen ya es noticia pasada), espacial (el fenómeno es privativo de C. Juárez), distanciamiento social (las víctimas

en definitiva no son mis semejantes). La imagen está enmarcada no en una exposición sino en un semanario de contenido político, ella misma alerta sobre la falta de identidad de quien ahí está. Ella muestra que esas mujeres asesinadas no tienen ningún rostro. Y a esa imagen de las sin rostro, muy pronto los defensores de derechos humanos opusieron imágenes de los rostros de las mujeres antes de ser asesinadas. Es decir, mostraban su cara con el afán de que fueran encontradas, quizá, pero su efecto era distinto. El efecto de construir un rostro ahí donde los medios mostraban sólo cuerpos susceptibles de ser tratados como desecho. Esta dialéctica es común: a la violencia mediática, al puro hecho bruto sin mediación del asesinato, normalmente las organizaciones responden con la figura de la víctima. Y es esta dialéctica de la desfiguración de la figura y su re-configuración la que implica un proceso social de tensión entre lo que los medios hacen aparecer como novedad y lo que la sociedad reclama como justicia dando lugar a lo que denominamos política de la mirada.

La mirada es también una cierta tecnología de lo visible/invisible. Lo que importa no es que la demanda de visibilidad vuelve visible lo invisible o viceversa sino que debe mostrar cómo el orden o régimen produce la exclusión y lo hace oscureciendo este proceso. El efecto de esta tecnología es en principio no aparecer como tecnología sino como naturaleza, a lo que llamaremos efecto ideológico. Una política de la mirada debe mostrar cómo se produce este efecto y a través de qué procedimientos lo conserva. La tecnología de la mirada o de lo visible se naturaliza mediante procesos repetitivos o hábitos. La habituación o catacresis que torna el acto o experiencia de lo visible en un gesto natural banaliza la parte procedimental de la mirada (incluso la política) y lleva la atención al objeto visto y no a los procesos de ver (Villegas, Lindig y Martínez de la Escalera, 2013: 350-351).

Se trata entonces, de conocer los procesos por los cuales algo se vuelve visible. Cualquier intento de denuncia de la violencia extrema de género en México, crimen social y estatal, que incluye la tortura y el asesinato, ha tenido que resistir a los procesos mediáticos de visibilización. Se trata de una temporalidad específica que convierte cualquier imagen o relato en *noticia*, vale decir, en novedad del momento.

No se trata, creemos, de preguntar sobre la fuerza (in) visibilizadora de la imagen ni sobre una sensibilidad social que, de acuerdo con Bowden (1998) “prefiere ignorar la realidad”, sino de ver cómo se construye la imaginación de cierto “modo de ver”. Sólo así, podemos comprobar la sensibilidad común, compartida, que considera aceptable la violencia cuando sus víctimas son las mujeres. Por más que se haya discutido y puesto en cuestión el carácter icónico de la fotografía, se trata de una creencia profundamente arraigada en el imaginario social: las fotografías retratan la realidad, como sostiene Bowden, pero eso “real” es producido por fuerzas de la imagen. No hay, pues, paso automático entre la imagen y lo real, sino a condición de que exista una política del mirar. Y también, sólo así podremos asumir que las formas de la violencia que, de acuerdo con el imaginario social, simplemente son registradas por la imagen, en realidad son ahí producidas de tal manera que pueden ser asumidas y sancionadas como socialmente aceptables. Desde otro punto de vista, si asumimos que la fotografía produce y reproduce una imagen específica de la violencia (en relación con todos los discursos que orientan su interpretación), la fotografía nos habla de ciertos procedimientos de configuración de la mirada, de cierto orden que rige lo visible y lo invisible. La imagen aludida se refiere un hecho mediático, no a la estructura social que la sostiene. Luego del escándalo, vino la calma, el feminicidio en Ciudad Juárez se volvió objeto de discusión pública por momentos, incluso de estudio académico con los privilegios (económicos, políticos y disciplinares) asociados a él. El feminicidio en el resto del país ha sido sistemáticamente invisibilizado. Es uno de los preocupantes efectos de la conversión de los feminicidios de Juárez en paradigma de la violencia de género. El libro de Bowden contribuyó a conformar este paradigma.

59

Pero hay algo más que comentar sobre los circuitos autorizados de circulación de la imagen. En el caso de Bowden existe un comentario que merece ser tomado en cuenta:

La visión de Bowden, aunque refractaria, no deja de ser la de un estadounidense con complejo de culpa. Es la postura de uno de los beneficiarios de la miseria de millones, que de pronto descubre que sus magras comodidades clasemedieras con pretensión pequeño burguesas se cimientan sobre la explotación de pueblos enteros. Toda su moral, su ética y sus valores sociales —esas trampas culturales con las

que son criados y a las que se aferran los *good guys* del Primer Mundo y sus caricaturas tercermundistas— son minados por el contacto con una realidad que —como él mismo reconoce— es preferible ignorar para los de su misma especie (Albarrán de Alba, 1999).

Los medios de comunicación así, agenciarían y capitalizarían el sufrimiento desde las cómodas incredulidades de la sociedad de bienestar occidental. Tiene razón Agamben por tanto, cuando afirma que las “organizaciones humanitarias, que hoy flanquean de manera creciente a las organizaciones supranacionales, no pueden empero comprender en última instancia, la vida humana, más que en la figura de la vida nuda o de la vida sagrada y por eso mismo, a pesar suyo, guardan secreta solidaridad con las fuerzas a las que tendrían que combatir” (Agamben, 1998: 169). La figura de la vida nuda, el hombre sagrado, la vida sacrificable es justo la de la crueldad que se esparce con una lógica en la que históricamente las sociedades colonizadas han sido las que la padecen con mayor radicalidad.

Podemos recordar otra imagen, la de los 72 migrantes asesinados en Tamaulipas, en 2010, y que también apareció en *Proceso*, esta vez, sin duda, para documentar la exposición de seres desechables en todos sentidos. Ni humanos ni animales, desecho. Pero esa imagen no ha tenido el mismo derrotero que la que analizamos arriba, ella ha sido olvidada, como olvidado ha sido su contenido referencial. Esta imagen aparece ya muy tarde, en 2012, cuando ya estamos habituados por medio de la reiteración a una visibilidad que hace tolerable lo que nos ocurre, incluso si lo vivimos como algo próximo. En la imagen, que también pertenece a una portada del semanario, aparecen cuerpos amontonados en fila después de una ejecución con tiro de gracia. En la internet se puede encontrar circulando dicha fotografía y otras alusivas al caso. Pero, el destino de esa fotografía no tiene una historia tan conocida como las otras que analizamos. Tampoco el caso ha sido tan reiteradamente analizado mediáticamente. ¿Será porque es una imagen más y no una excepción?

III. El desollamiento

El 12 de noviembre de 2014 encontramos otra imagen violenta en un número especial sobre Ayotzinapa del *Spleen Journal*, en línea. De acuerdo

con el testimonio del joven Omar García, normalista, era la fotografía del rostro desollado de su compañero Julio César Mondragón Fuentes. Al poco tiempo de figurar como portada de la revista electrónica, esta imagen fue reemplazada por otra, y en el artículo de J. Butler *Violencia, Luto y política*, publicado en la misma revista, aparece la siguiente pancarta:



Figura 2: "Chico desollado de Ayotzinapa" S/AUTOR. Recuperada de <http://spleenjournal.com/especial-de-ayotzinapa/violencia-luto-y-politica-2/>

Al parecer los editores retiraron la fotografía a la mirada del público. ¿Habrá sido un dilema ético presentar lo impresentable para los editores? O simplemente la corrección política y mediática. En todo caso, su historia era impredecible, pues circula, como fantasma, por la internet, incluso sin derecho de autoría. La estrategia de resistencia de los familiares y compañeros de la víctima fue la misma que en el caso de los feminicidios: a la imagen de la víctima desollada, sus compañeros oponen siempre su rostro joven. Lo mismo en el caso de los cuarenta y tres desaparecidos, mientras que el Estado (monstruo frío y cruel según Hobbes) los muestra presumiblemente en un basurero, los chicos muestran a todo el mundo que tienen un rostro. Esta aparición del rostro es sin duda una infalible forma de la resistencia, el rasgo de humanidad que el Estado como maquinaria le arrebató a los ciudadanos.

Así no se sabe si la imagen fue retirada de una portada de revista porque la sensibilidad de la mirada del público no la resistiría, o si más bien fueron las políticas mediáticas las que censuraron la imagen. R. Barthes decía de la imagen en prensa que rara vez es traumática, puesto que el trauma deja en suspenso el lenguaje y bloquea la significación:

Las fotografías propiamente traumáticas son muy raras porque, en fotografía, el trauma es totalmente tributario de la certeza de que la escena ha tenido lugar de forma efectiva... pero una vez establecido este punto, la fotografía traumática [...] es algo sobre lo que no hay nada que comentar [...] ningún valor, ningún saber en último término, ninguna categorización verbal puede hacer presa del proceso institucional de la significación (Barthes, 2009: 29).

Este proceso institucional de producción de significación es un proceso connotativo, que de acuerdo con Barthes responde a la función de toda actividad institucional de integrar, esto es, de tranquilizar al hombre. Y la prensa y las publicaciones periódicas de corte de análisis político, sin importar su "tendencia", cumplen esta función. Por eso su tesis sigue siendo actual. La fotografía de *Proceso* es sin duda, violenta, pero no traumática. Fue cuidadosamente seleccionada para ser capaz, junto con los artículos que aparecen en aquel número, de narrar la crueldad de la tortura y el posterior asesinato de las víctimas de feminicidio. La imagen del rostro desollado del joven normalista que tampoco nosotros reproducimos aquí golpea la sensibilidad, pero no bloquea la interpretación. Se trata de un rostro desollado, y esto se confirma con el testimonio de Omar García: "Lo desollaron porque cuando lo sometieron él tuvo la valentía de escupirle en la cara al agresor". A la pregunta de la periodista Carmen Aristegui ¿quién es capaz de hacer eso? él responde "eso es lo que no sabemos". Esta pregunta podría reformularse ¿cómo es posible socialmente la crueldad de esas prácticas? ¿Cómo es posible? Sin tintes de escándalo, sino, verdaderamente, ¿cómo es posible que la sociedad las permita? La diferencia entre estas dos imágenes es que la primera, la del feminicidio, procede de un cuidadoso proceso de selección de imágenes que, por crítica que se piense a sí misma la revista que la hizo del dominio público, produjo una distancia social tranquilizadora frente a los feminicidios que relata. La segunda, por el contrario, se infiltró en los medios produciendo un

efecto inquietante, por ello fue retirada. Los asesinatos y desapariciones de Ayotzinapa parecen correr la misma suerte que los feminicidios: se han convertido en noticia pasada, en “hecho histórico” -dijo Osorio Chong, Secretario de Gobierno de Peña Nieto- y los medios han cedido el lugar a las novedades del momento, siempre apremiantes. Los otros desaparecidos, encontrados en fosas clandestinas, no alcanzaron el estatuto de noticia. Ninguna imagen, ninguna pancarta, ni el enorme esfuerzo de los familiares de las víctimas han logrado visibilizar socialmente la crueldad, el secuestro y el asesinato. Prescindibles como las jóvenes víctimas de feminicidio, son los estudiantes pobres, activistas sociales, de Guerrero. Y también los otros cuyos nombres e historias a nadie interesan. Su desaparición, su tortura y sus muertes son aceptados socialmente.

IV. PM: 2010. La yuxtaposición

Ahora analicemos una pieza de Teresa Margolles: “PM 2010”. En ella, la artista sinaloense yuxtapone las portadas del periódico sensacionalista *PM* de Ciudad Juárez en 2010. Ese año, según se dice, fue el más violento de la historia de la ciudad fronteriza. Propongamos, dado que este tipo de imagen es “diferente” de las anteriores por el hecho de que está enmarcada en un dispositivo artístico y no mediático, una consideración teórica sobre los contenidos del arte contemporáneo. En palabras de Rancière, esos contenidos son heterogéneos. Esto es, en el mundo del arte, la afición por captar elementos aparentemente contradictorios es una estrategia de lo que podríamos denominar Arte Crítico. “La política de la mezcla de los heterogéneos conoció, desde el dadaísmo hasta las diversas formas del arte contestatario de los años setenta, una forma predominante, la forma polémica” (Rancière, 2011: 66). Rancière refiere este juego polémico como una parte del arte crítico hasta nuestros días. El ejemplo es la conocida obra de Krzysztof Wodiczko “homeless” en la que el artista cuestiona el mundo del consumo, asociándolo al espectáculo y también al mundo del arte. En el caso de Margolles, los heterogéneos chocan mostrando un juego que presenta la violencia de los medios de comunicación por un lado, pero también la violencia cotidiana del mundo de mujeres y hombres asesinados que comparten espacio con una mujer desnuda. Pues bien, el arte crítico es una estrategia que

demuestra las contradicciones, las aporías de la violencia social. Con ello, los artistas buscan visibilizar prácticas cotidianas en las cuales, de otro modo, no podríamos reparar. Antaño, muy antaño, la ideología estética confiaba en objetos separados de la vida, auráticos y con un valor mágico impulsado por el Romanticismo y la filosofía de las bellas artes, que fue criticado por Benjamin. Ahora se trata de combinar los objetos profanos sin que necesariamente tengan una relación inmediata, más allá de la contigüidad en que se presentan. La pieza que analizamos visibiliza una violencia disfrazada de información y de novedad, es decir, la muerte de un ser humano con el cuerpo semidesnudo de una mujer.⁴ ¿Es que la muerte puede yuxtaponerse al placer del goce erótico? Desde luego que sí, Bataille (1997) lo hizo desde hace mucho, sin embargo, era de otra manera. El goce de la transgresión estaba enmarcado para el francés en reiteradas crueldades tribales, en la fuerza del mundo de la voluptuosidad, del cuerpo y sus derroteros excesivos. En este caso, no se trata del goce erótico, sino del fetichismo del comercio sexual, del cuerpo convertido en mercancía que se yuxtapone a la muerte de manera instrumental, confirmando el triunfo de la imagen demandada por sectores sociales, y naturalizada por la generalidad. Otra imagen de la crueldad sobre la cual además, recaen estereotipos violentos del machismo. Esas son las consideraciones que podemos extraer de la pieza. Y nos conducen como dijimos, a dos cuestiones de análisis. Una, sobre el papel del arte así llamado crítico, y otra sobre las estrategias para llevar a cabo esa crítica a través del arte. Pongamos atención al primer tipo de pregunta. "El arte crítico, en su formulación más general, se propone concientizar acerca de los mecanismos de dominación con el fin de convertir al espectador en actor consiente de la transformación del mundo" (Rancière, 2011: 59). Esto resulta problemático en la pieza de Margolles. La artista parece querer provocar la conciencia mediante la recontextualización, extrayendo la imagen de una realidad que a su vez es producida e insertándola en un nuevo medio. La realidad, la portada del periódico y luego, el museo. Su estrategia es mostrar lo que un medio representa poniéndolo en otro. Pero

4 En México al menos, existen infinidad de este tipo de periódicos en los que se combinan esos elementos. Y a la "imagen del cadáver" y de "la mujer desnuda" debe agregarse, muchas veces, el resultado del fútbol.

el arte también es un tipo de mediación y los esfuerzos del arte crítico están bajo sospecha de que también ellos toman distancia de aquellos a quienes querrían “despertar”. La pregunta de Rancière, que por otro lado es la única pregunta que ha hecho, es la siguiente ¿Necesitan las masas al arte para que puedan tomar conciencia de que son dominadas? Si como quería Debord, la principal manera de contrarrestar el espectáculo (y a ese individuo despreciable que es el espectador) es la producción de situaciones, el arte se ve entristecido a la hora de producirse en los circuitos aristócratas del mundo del arte y se vuelve a proponer como una jerarquía más que instrumenta la verdad desde los privilegios. Esto es lo que debemos pensar sobre la estrategia del arte crítico. El privilegio, incluso, de la crítica. Ahora bien, analicemos ahora la imagen misma.

Dos hipótesis surgieron sobre la pieza. La de los curadores de la exposición “el testigo”, presentada en Madrid en 2014, que consistió en analizar cómo el periódico utilizaba dos formas de “mediatización del cuerpo”. Por un lado, aparece la nota sobre un crimen y a su lado, la imagen de mujeres semidesnudas. La yuxtaposición produce la asociación de un goce erótico de la imagen de la muerte y de la mujer. Habría que tomar en cuenta que nuestra sociedad está acostumbrada también a la fotografía de prensa amarillista que presenta la crueldad y la violencia como objeto de goce, y que selecciona a determinados sectores de la población como sus víctimas predilectas. Aquí la tesis del fetiche de la imagen priva, las imágenes compiten entre sí, logrando cautivar a un público que es su mayoría, es aquel que pudiera estar en el lugar de los de la portada, es decir, la clase media baja. Ello, desde luego, no excluye que ese goce sea fomentado y reproducido por los estratos adinerados de la población. La segunda hipótesis sobre la pieza apuntaba a mostrar el hartazgo y la sobredeterminación de las necropolíticas y una denuncia sobre un año que no debía volver a repetirse. Se intentaría mostrar ahí, la masificación diaria de la violencia.

Sin embargo, si analizáramos los periódicos enmarcados o no, en una pieza artística, podríamos decir que en realidad lo que se puede interpretar es una “evidencia”. La evidencia de que no hay noticia, de que no hay novedad. Si, en cierto sentido el periódico “tenía” la función de recrear la novedad, en esta imaginación, no habría ninguna. Estrictamente cualquiera

de las portadas podría ser puesta a circular a diario y ninguno de nosotros se daría cuenta de que fue la misma de ayer. La artista atina al mostrar la falta de noticia. Cada una de las portadas es idéntica a la anterior.

V. Notas para una conclusión: la violencia de la imagen

Podemos distinguir entre la violencia a la que estas imágenes hacen referencia, que descansa en la certeza de la fotografía -de que eso efectivamente tuvo lugar- y la violencia de la imagen, que es la que nos interesa. Sin embargo, esta última depende de la primera. Si las imágenes discutidas son parte de un aparato de visibilización y se producen mediante ciertas tecnologías de la mirada, estas tecnologías ocultan precisamente su carácter productivo, productivo de sentido tanto como de formas de la sensibilidad o de la insensibilidad; y ofrecen a la experiencia lo que presentan como si se tratara de una copia fiel, un signo icónico, diría la semiótica, una "realidad" que dicen meramente retratar. Se trata de imágenes del mundo, en el sentido heideggeriano, que se nos ofrecen como eso de lo que estamos al tanto: el orden de lo representable.

66

Las tres imágenes, sin embargo, se insertan en los aparatos mediáticos de distintas maneras. Podemos sugerir que la primera, la imagen del feminicidio, responde, sin cuestionarlo, al aparato que la difundió. Se inserta cómodamente en los medios de comunicación, en este caso una revista de análisis político. La segunda, en cambio, se introdujo en la red produciendo una cierta conmoción. Síntoma de esta conmoción fue su retirada de la revista que en primer lugar la eligió como portada, y su reaparición fantasmática en diversos sitios de la red. En el tercer caso, la pieza de Margolles, una recontextualización de las imágenes logró mostrar uno de los procedimientos de producción de sentido del aparato mediático que las alojaba (el diario): la yuxtaposición de las imágenes del sexo y el asesinato. Y su monotonía: las noticias son idénticas en su forma.

Si, como decía Benjamin, las noticias, en su estructura, impiden que el lector se apropie de un relato en tanto que experiencia, estas tres imágenes son sintomáticas de esta imposibilidad (imposibilidad de la sensibilidad de nuestra época) de distintas maneras. La primera, porque responde adecuadamente a la institución mediática en el sentido de

tranquilizar a la población, convirtiendo la violencia de género presente en noticia local. La segunda, porque en sus apariciones y desapariciones muestra la imposibilidad de lidiar con la crueldad cuando ésta se muestra explícitamente, al mismo tiempo que se acepta cuando no se la tiene que “mirar a la cara”. La tercera, porque muestra lo que el aparato mediático produce y oculta: la aceptación de la violencia siempre que ésta se presente yuxtapuesta a un objeto de goce: la administración de la crueldad.

Pero hay una forma de violencia que todas ellas comparten: es la violencia del distanciamiento. Un distanciamiento temporal, que hace del “hecho” mediático un hecho consumado; y un distanciamiento afectivo. La muerte y la tortura sancionadas socialmente siempre son la muerte y la tortura del otro o de la otra. En una sociedad que jerarquiza lo viviente, el sufrimiento sólo nos afecta cuando es del hermano, del hijo, del amigo, de aquellos que nos son cercanos, en definitiva, de nuestros “semejantes”. Cuando no, la violencia se produce como noticia, en algunos casos, en otros como espectáculo, como objeto de consumo. Nuestra (in) capacidad de ser afectados está configurada por este “nosotros”, que es una de las condiciones de posibilidad de la violencia. Quizá la pieza de Margolles sea capaz de señalar esta violencia, por limitados que resulten sus efectos al interior del sistema del arte contemporáneo.



Figura 3. Detalle de "PM 2010" de Teresa Margolles en su exposición "El testigo" de Teresa Margolles, presentada en el CA2M de Madrid, del 18 de febrero al 25 de mayo de 2014 en el CA2M de Madrid, en 2014.

VI. Bibliografía

- Adorno, T. & Horkheimer, M. (2001). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la vida nuda*. Valencia: Pre-textos.
- Balibar, E. (1989). *Citoyen Sujet. Confrontation*, 20. París: Aubier.
- Barthes, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Barcelona: TusQuets.
- Bowden, C. (1998). *Juárez. The laboratory of our future*. Nueva York: Aperture.
- Debord, G. (2002). *La sociedad del Espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Heidegger, M. (2005). La época de la imagen del mundo. En *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza Universidad.
- Rancière, J. (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Sontag, S. (2007). La fotografía. En *Al mismo tiempo, Ensayos y conferencias*. México: Mondadori.
- Nietzsche, F. (2013). *La genealogía de la moral*. Buenos Aires: Alianza.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: ICE/UAB.
- Villegas, A., Martínez de la Escalera, A.M. & E. Lindig (2013). "Visibilidad. Contribución al debate. En Martínez de la Escalera y Lindig E. (Eds.) *Alteridad y exclusiones. Vocabulario para el debate social y político*. México: UNAM/Juan Pablos.

Otros documentos

- Albarrán de Alba G. (1999, septiembre vol. II) El laboratorio de nuestro futuro. Sala de prensa. Retomado de <http://www.saladeprensa.org/art73.htm>.
- Dossier de Prensa de la exposición "El testigo" de Teresa Margolles*, presentada en el CA2M de Madrid, del 18 de febrero al 25 de mayo de 2014.